西域乐舞对唐代乐舞的影响考析

赵喜惠

摘　要: 西域乐舞大量传入唐朝,乐舞作品主要有《胡旋舞》、《胡腾舞》等,乐器有羯鼓、筚篥、鸡娄鼓等。此外,大量西域乐人也纷纷东来,他们也把西域乐舞艺术带入了中原。这些进入中原的西域乐舞对唐代乐舞产生了深远的影响。

关键词: 唐朝; 西域; 乐舞; 艺术; 影响

西域一词,不见于先秦典籍记载,首次把西域作为重要的地域单元载入史籍则自《汉书·西域传》始。关于西域的地理范围的界定,历来说法不一。不过根据历代正史记载和学者考订,现在学界已经有了比较一致的看法: 西域有狭义和广义两种。狭义的西域,一般即指天山以南,昆仑山以北,葱岭以东,玉门以西的地域; 广义的西域,则指古代中原王朝西部边疆及其以西的所有地域,除包含狭义的西域外,还包括南亚、西亚,甚至北非和欧洲地区①。本文采用狭义的西域概念。

在唐代,西域乐舞对唐代乐舞产生了深远的影响。学术界对于这一问题的研究由来已久。较早的成果主要有石素真《西域文明与唐代乐舞及杂剧》(连载于《新苗》1936 年第 5、6、7、8、10、11 期) 和叶德禄《唐代之西域乐舞》(《中央日报》1946 年 8 月 6 日) 。二人都对来自西域的乐舞都进行了系统的介绍,但论述稍显粗浅,考证不够严密。直至 20 世纪 50 年代,向达在《唐代长安与西域文明》(三联书店,1957 年) 一书中,才对《胡旋舞》、《胡腾舞》、《柘枝舞》等西域乐舞进行了缜密、细致、深入的考证和分析。但该书重在论述乐舞的交流,而没有详细论述乐器、乐人等方面的交流。直到 20 世纪 50 年代,在乐器交流方面,日本学者林谦三才取得了突破性的成就。他在《东亚乐器考》(音乐出版社,1962 年) 一书中,利用丰富的文献资料和考古资料考察了东亚乐器的起源及其在东亚间的环流,其中就论述了西域乐器在中原的流传,但却不够系统。常任侠在《丝绸之路与西域文化艺术》(上海文艺出版社,1981 年) 也提及了西域乐器的东流等问题,但论述也不够深入、全面。庄壮在《敦煌壁画上的打击乐器》(《交响——西安音乐学院学报》2002 年第 4 期) 和《敦煌壁画上的吹奏乐器》(《交响——西安音乐学院学报》2003 年第 4 期) 两篇文章中,分别论述了敦煌壁画上的打击乐器和吹奏乐器的类别、起源等问题,其中也论及了西域器乐对唐朝的影响,但缺乏系统性和完整性。在西域乐人研究方面,常任侠在《丝绸之路与西域文化艺术》(上海文艺出版社,1981 年) 也论及了西域乐人的东流等问题,但不够全面。直到 1987 年,日本学者岸边成雄在《论西域艺术家及其对古代文化史的贡献》(《交响－西安音乐学院学报》1987 年第 2 期) 一文中才首次对魏晋南北朝搜时期进入中原的西域艺术家进行了系统、全面的论述,他认为当时进入中原的西域乐人大约有 40 多人,并对他们进行了分期研究。2004

作者简介: 赵喜惠(1976—) ,女,河南南阳人,陕西学前师范学院副教授、历史学博士,西安,710100。

年李昌集在岸边成雄研究的基础上，对唐代宫廷里的西域乐人进行了详细、深入的研究。他在《唐代宫廷乐人考略》(《中国韵文学刊》2004 年第 3 期) 一文中对太常乐人、教坊乐人、梨园乐人和宫中其他乐人进行了认真考证，认为唐宫廷的西域乐人约有 24 人。

本文在汲取前人研究成果的基础上，充分利用文献资料和考古资料，从乐舞作品、乐人和乐器三方面对这一问题进行探析。

一、乐舞作品

唐朝保留了许多西域传入的乐舞作品，如前述宫廷十部乐中，有 7 部就来自西域诸国，它们分别为《西凉乐》、《龟兹乐》、《安国乐》、《疏勒乐》、《康国乐》、《高昌乐》。其中《龟兹乐》、《安国乐》、《疏勒乐》、《康国乐》、《高昌乐》都来自西域，因此被列入胡部。而《西凉乐》也被列为胡乐，是因为它是从胡乐演化而来，带有浓重的异域色彩。《隋书》卷一五记载"西凉者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹声为之，号为秦汉伎。"[2]尽管后来它被魏太武帝带回代北，并加入了一些鲜卑音乐因素，但仍无法完全抹去其鲜明的西域艺术色彩。此外，设于乐署而未列入十部的西域乐舞还有《于阗乐》、《悦般乐》和《伊州乐》。其实它们都是由汉魏以来流入中原的西域乐舞融合中原传统乐舞而形成的新型乐舞艺术，唐王朝非但没有摈弃它们，反而丰富了它们的内容和艺术表现形式，使之具有了更高的艺术价值。唐时，这些西域乐舞不但风靡于朝廷，而且也备受贵戚富豪和庶民百姓喜爱。西域乐舞中著名的作品很多，主要有:

《龟兹乐》，盛唐教坊大曲《醉浑脱》，盛唐教坊大曲《苏莫遮》，盛唐教坊曲，太乐署供奉曲《达摩支》，教坊健舞曲《圣明乐》，盛唐法曲《穆护》，曲名《穆护煞》。《穆护》为盛唐以前大曲《凉州》，盛唐教坊大曲《伊州》，盛唐教坊大曲《甘州》，盛唐教坊曲《柘枝》，盛唐教坊大曲《渭州》，盛唐教坊健舞曲，亦称《大渭州》;《轮台》，玄宗时边地舞曲[3]。此外，还有《西国朝天》、《北庭子》、《酒泉子》、《沙碛子》、《镇西乐》、《西河剑器》、《赞普子》、《蕃将子》、《定西蕃》[4]《胡旋舞》、《胡腾舞》、《柘枝舞》、《马舞》、《乞寒舞》等。

这些乐舞作品有的是原汁原味的西域歌舞，有的则吸收了唐代乐舞艺术的成分。

原汁原味的西域歌舞以《胡旋舞》和《胡腾舞》最为有名。《胡旋舞》出自康国。《新唐书·五行志二》载"又有胡旋舞，本出康居，以旋转便捷为巧，时又尚之。"[5]"康居"即康国的古称。此舞盛行于唐天宝年间，其最大特点便是连续、急速地旋转，热烈而奔放。正如白居易的《胡旋女》所描述的"胡旋女，胡旋女，心应弦，手应鼓。弦鼓一声双袖举，回雪飘飘转蓬舞。左旋右转不知疲，千匝万周无已时。人间物类无可比，奔车轮转旋风迟。"[6]《旧唐书·音乐志二》也有这样的记载"舞急转如风，俗谓之胡旋。"[7]钱易在《南部新书》也说"天宝末，康居国献胡旋舞，概左旋右转之舞。"[8]敦煌第 220、341、215、197、331 窟唐代壁画中伎乐急转如风的舞姿图，以及宁夏盐池唐墓出土的石刻舞人[9]，都在一定程度上反映了唐代《胡旋舞》的风姿。《胡旋舞》风靡中原，人们竞相学习。正如《胡旋女》诗所言"臣妾人人学圜转。"[10]其中跳得最好的当数安禄山和杨贵妃，白居易《胡旋女》中就有"中有太真外禄山，二人最道能胡旋"[11]之句。这也是他们受宠的重要原因。

《胡腾舞》是中亚粟特胡人跳的一种舞蹈，于北朝后期经丝绸之路传入中原。《北史·魏收传》记载"收既轻疾，好声乐，善胡舞。"[12]《北史·祖珽传》亦载"帝于后园使珽弹琵琶，和士开胡舞，各赏物百段。"[13]文中虽然没有说明"胡舞"为何舞，但笔者认为应为胡腾舞。原因有二:第一，舞者和士开、魏收俱为男性，这符合"胡腾舞的表演者为男性"的特点;第二，"祖珽弹琵琶"，这也符合胡腾舞"以琵琶伴奏"的特点[14]。胡腾舞在唐代盛极一时，主要是因为当时中亚与唐朝间的道路畅通，这就使胡腾舞大规模地涌入唐朝。唐诗中就有不少描写《胡腾舞》的篇章，如李端的《胡腾儿》和刘言史的《王中丞

宅夜观舞胡腾》。前者曰:“扬眉动目踏花毡,红汗交流朱帽偏。醉却东倾又西倒,双靴柔弱满灯前。环行急蹴皆应节,反手叉腰如却月。”[15]后者曰:“石国胡儿人见少,蹲舞尊前急如鸟。织成蕃帽虚顶尖,氎细胡衫双袖小。手中抛下蒲萄盏,西顾忽思乡路远。跳身转毂宝带鸣,弄却缤纷锦靴软。”[16]这两首诗都生动描绘了胡腾舞的特点,即步态迅速敏捷、腾踏跳跃,舞姿轻巧快速、眩目多变,情感如醉如痴、热烈奔放,具有显著的西域舞蹈特色。《胡腾舞》在文物资料中亦多有反映,如1952年在西安东郊发掘的唐代苏思勖墓中,就出土了一幅乐舞壁画。此壁画中,中间起舞者为胡人,高鼻深目络腮胡,头包白巾,穿长袖衫,腰系黑带,足登黄靴,正在做腾跃动作[17],他表演的就是胡腾舞。

除了上述这些纯粹的西域乐舞作品外,还有一些融合了西域和中原乐舞艺术的作品。这些作品,有的是吸收了胡舞艺术成分创作而成的,有的则是根据中原文化的审美要求和禁忌、习俗等对胡舞加工改造而成的。前者如《天授乐》、《鸟歌万岁乐》、《龙池乐》、《小破阵乐》、《春莺啭》、《秦王破阵乐》等,后者如《柘枝舞》等。本文重点介绍前者中的《春莺啭》、《秦王破阵》和后者《柘枝舞》。

《春莺啭》是唐代创制的乐曲与舞蹈,作者为白明达。《教坊记》记载了此曲的创作经过:“高宗晓声律,晨坐闻莺声,命乐工白明达写之为《春莺啭》。后亦为舞曲。”[18]《春莺啭》既然由龟兹音乐家创作,那么它必然含有龟兹乐的成分。此曲后来才配以舞蹈,成为唐代教坊中著名的节目。

《秦王破阵》是一种武舞,用来摹拟战阵的动作,以歌颂唐太宗李世民的战功。它的乐曲由民间流行歌曲掺杂龟兹乐创制而成,故《旧唐书·音乐志》云:“秦王破阵乐舞杂以龟兹之声,声震百里,动荡山谷。”[19]可见,此舞融合了中原和西域的乐舞艺术,因而具有较高的艺术价值。后来它又传到印度、日本,成为具有世界影响力的舞蹈。

《柘枝舞》是流行于唐宋时期的著名舞蹈,但关于其起源,则历来说法不一。概括起来,大致有三种观点:第一种是“石国说”,代表人物为向达[20],他的理由是:第一,《新唐书·西域传》记载:“(石国)或曰柘支、曰柘折、曰赭时,汉大宛北鄙也。”[21]因此,此舞当源于石国;第二,《文献通考·四裔考·突厥考》中记载“柘羯亦当石国”,因而此舞当源于石国。王克芬[22]、赵世骞[23]等赞同此种观点。第二种观点认为该舞源自北魏时期拓拔魏,代表人物为韩国学者沈淑庆[24],其观点主要来自《因话录》,认为“柘枝”为“拓跋”之误,因为其字很相近;第三种认为柘枝舞出自南蛮诸国,代表人物为杨宪益[25]。他对舞曲的内容和舞人的服饰作了分析,认为它们具有鲜明的南方少数民族的特点,因而此舞当源于南蛮。笔者认为第二种观点是错误的,纯属作者的主观猜测,而缺乏事实根据;第三种观点也有失偏颇,它仅仅根据舞曲和舞服的特点就判定它源自南蛮,理由也不充分;第一种观点较为科学,因为作者根据语言学进行分析判断,非常合情合理。

关于《柘枝舞》传入中原的时间,韩国学者沈淑庆认为应在公元4世纪,她的这一观点是基于她的“《柘枝舞》源自北魏时期拓拔魏”的结论而得出的,她认为当时《柘枝舞》是随着鲜卑族拓拔部入主中原而传入内地的[26]。既然“《柘枝舞》源自北魏时期拓拔魏”是不科学的,那么在此基础上得出的“《柘枝舞》于4世纪传入中原”的结论就是错误的了。那《柘枝舞》究竟何时传入中原?文献中没有说明,但笔者认为是在唐朝。因为《柘枝舞》作为最有影响力的胡舞之一,自传入中原之日起就应当引起人们的注意并被记载于史册或反映在文艺作品中,但《柘枝舞》既缺载于唐代之前的史书中,又不见于丰富的文物资料中,可见《柘枝舞》于唐代之前在中原没有留下任何痕迹。由此可见,《柘枝舞》是自唐代才流传于中原的。

《柘枝舞》传入中原后流变丰富,比如最初是独舞,但不久即演变成“双柘枝”的对舞。《乐府诗集》对“双柘枝”有详细的描述:“用二舞童,衣帽施金铃,抃转有声。始为二莲花,童藏其中,花坼而后见。对舞相占,实舞中雅妙者

也。”[27]文物资料中也有不少表现双柘枝的作品。如现藏陕西西安碑林博物馆的唐兴福寺残碑上就刻了一对舞童形象。两人穿长袖舞衣，头戴系有飘带的帽子，他们舞姿对称，一脚直立踏于莲花上，一脚盘于膝部，稍倾身，正拂袖相对而舞。又如在西安大雁塔保存有一唐代石雕门楣，其上有一对舞人形象，左边舞人下部残缺，右边舞人左足立莲花上，右足后勾，十指交叉，双臂前伸，扭头回顾[28]。两人的舞姿健美有力，表现的正是《柘枝舞》的形象。此外，在敦煌莫高窟第 217 窟的盛唐壁画中，也有两个站在莲花上舞蹈的伎乐天[29]。此后，《柘枝舞》又由健舞之柘枝演变出软舞之曲柘枝，表演者除了胡人，还有大量的汉人。随着《柘枝舞》的盛行，唐代也出现了不少颂咏《柘枝舞》的诗篇，如张祜的《周员外席上观柘枝》[30]、《观杨瑗柘枝》[31]、《李家柘枝》[32]、《观杭州柘枝》[33]，白居易的《柘枝词》[34]、《柘枝奴》[35]，薛能的《柘枝词三首》[36]，刘禹锡的《观柘枝舞二首》[37]等。大量的诗作，反映了《柘枝舞》在中原的盛行。

此外，中亚乐舞还通过拜火教(亦称火祆教、祆教)传入中国。拜火教于 5 世纪中叶传入中国，降及唐代已流行于长安、洛阳等地。据韦述《两京新记》等书记载，长安城就设有五处祆祠，分布在布政坊西南隅、醴泉坊西北隅、普宁坊西北隅、靖恭坊街南之西，此外崇化坊亦立有一处祆祠。洛阳有四处祆祠，分布在会节坊、立德坊、修善坊、南市西坊等。除唐两京之外，哈密、敦煌、武威、宁夏、邺城、湖北、扬州、镇江、广州等地也有袄教徒活动或建有袄教教堂[38]。胡商经常在这些场所举行盛大的宗教活动，“每岁胡商祈福，烹猪羊，琵琶鼓笛，酣歌醉舞。”[39]这里所说的“胡商”大多是祆教徒，他们表演的乐舞也应是中亚乐舞。这是因为：第一，祆教虽源于波斯，但之后通过中亚传入中国，因此其中不少乐舞都经过了粟特人的加工，融入了中亚乐舞艺术成分；第二，歌舞以“琵琶鼓笛”伴奏，这符合中亚乐舞的特点。因为中亚不少乐舞中都有“琵琶、鼓、笛”等乐器，如康国乐、安国乐等[40]。

二、乐器

唐朝也有很多源于西域的乐器，有的在唐代传入，也有不少在唐代以前就已传入。它们在唐代乐曲中得以广泛使用，其中著名的乐器有羯鼓、筚篥、鸡娄鼓等。

羯鼓源于戎羯，故名为羯鼓。南卓《羯鼓录》曰：“羯鼓出外夷，以戎羯之鼓，故曰羯鼓。”[41]《通典》也云：“以出羯中，故号羯鼓。”[42]羯为古族名，源于小月氏，是匈奴的一个分支。可见，羯鼓的确源于西域。常任侠先生也曾说：“羯鼓是从西域传入的，因为中间保存有不少西域的语言。”[43]常任侠先生从语言学的角度进行分析，也不无道理。

关于羯鼓的外形，《羯鼓录》和《通典》也都有详细的描述，前者曰：“鼓腔如漆桶，下以小牙床承之。击用两杖，其声焦杀鸣烈。”[44]后者曰：“羯鼓，正如漆桶，两头俱击，……亦谓之两杖鼓。”[45]由此可以看出，羯鼓为圆筒形，两头可以用鼓杖敲击。对于羯鼓传入中原的时间，林谦三认为“大致是在晋代，尤其是东晋。”[46]降及唐代，羯鼓已非常盛行，“龟兹、高昌、疏勒、天竺部皆用之。”[47]甚至当时还出现了关于羯鼓的专著《羯鼓录》，足见羯鼓在唐代的流行程度。羯鼓在玄宗朝时更是风靡一时，出现了众多善击羯鼓者，如汝南王琎、黄幡绰、宋璟等[48]。当然，这与玄宗对羯鼓的喜爱是分不开的。玄宗曾曰：“羯鼓，八音之领袖，诸乐不可方也。”[49]可见，在玄宗看来，羯鼓是独领风骚的。羯鼓的曲调，“如《太簇曲》、《色俱腾》、《乞婆娑》、《曜日光》等九十二曲名”[50]，都是玄宗所做。玄宗对羯鼓的喜爱由此可见一斑。在玄宗的倡导下，羯鼓在当时占尽风流。之后虽然也出现了李琬(代宗朝)、杜鸿渐(代宗朝)、宋沇(德宗朝)、嗣曹王皋(德宗朝)等羯鼓高手，但羯鼓却日益走向衰落，因而也鲜见于文献记载。

筚篥是以芦茎为簧，短竹为管的竖笛。陈旸《乐书》卷一三〇《觱篥》记载：“筚篥，一名悲篥，一名笳管，……。以竹为管，以芦为首，状类

胡笳而九窍。”筚篥系由龟兹传入。唐代李颀《听安万善吹觱篥歌》曰:“南山截竹为筚篥,此乐本自龟兹出。流传汉地曲转奇,凉州胡人为我吹。”[51]《乐书》卷一三〇《觱篥》载:“筚篥,一名悲篥,一名笳管,羌胡龟兹之乐也。”《乐府杂录》亦云:“筚篥者,本龟兹国乐也,亦曰悲篥,有类于笳。”[52]关于筚篥传入中原的时间,《太平御览》中有相关记载:“《龟兹》起自吕光灭龟兹,因得其声乐,记有竖箜篌、琵琶、五弦、笙、笛、箫、觱篥、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓等十五种,为一部,工二十人。”[53]因此,筚篥传入中原应在吕光灭龟兹当年,即公元382年。日本学者林谦三认为“在六朝之后”[54],也大致不错。觱篥传入中原后,一直相沿不衰,至唐代已出现多类变种,如大觱篥、小觱篥、双觱篥、银字觱篥、漆觱篥等,并在天竺乐、安国乐、高丽乐、西凉乐中得到广泛使用。

鸡娄鼓是一种打击乐器,也由西域传入。《乐书》卷一二七《鸡娄鼓上》载曰:“鸡娄鼓,龟兹、疏勒、高昌之器也。”可见,鸡娄鼓确实源于西域。关于鸡娄鼓的形状,《古今乐录》有载:“鸡娄鼓,正圆,而首尾可击之处,平可数寸。”可见,鸡娄鼓的鼓框近于球形,两端张有面积狭窄的革面。其演奏方法,马端临《文献通考》有载:“鸡娄鼓,其形如瓮,腰有环,以绶带系之腋下。”[55]可见,表演时,往往先用绶带将此鼓固定于腋下,然后敲击。值得一提的是,此鼓常与鼗鼓并奏。《乐书》卷一二七《鸡娄鼓下》就载:“左手持鼗牢,腋挟此鼓,右手击之,以为节焉。”即表演时,左手奏鼗牢,而右手击此鼓。在中亚、敦煌等地的古画里,也常有二鼓并用的图像。降及唐代,鸡娄鼓非常盛行,龟兹、疏勒、高昌乐都依然用之[56],莫高窟、榆林窟中都有唐代鸡娄鼓的雕漆彩绘,在敦煌壁画和五代王建墓石刻浮雕中均可见其形状[57]。

三、乐人

在唐代,进入中原的西域艺术家很多。他们有的通过官方途径来华,或作为被派乐舞使节入华,或作为被献乐舞艺人入华,或作为中原与西域诸国间通婚的陪嫁入华;有的则通过民间途径来华,如通过经贸往来和宗教交流入华;而有的则是前朝入华胡人的后裔。本文择要介绍其中较为突出者。

首先介绍的是白明达。白明达,西域人。初为隋宫廷乐人,深受炀帝宠爱,擅龟兹乐,长于作曲,在隋代创制新曲颇多。《隋书·音乐志下》载:“(隋炀帝)令乐正白明达造新声,创《万岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《投壶乐》、《舞席同心髻》、《玉女行觞》、《神仙留客》、《掷砖续命》、《斗鸡子》、《头百草》、《泛龙舟》、《还旧宫》、《长乐花》及《十二时》等曲,掩抑摧藏,哀音断绝。帝悦之。”[58]隋亡后,他又受到太宗宠爱,授官品。《唐会要》卷三四记载:“……于后筝簧琵琶人白明达,术逾等夷,积劳计考,并至大官。”[59]唐太宗非常欣赏白明达,曾对侍臣说:“人皆以为祖孝孙为知音。今其所教声曲,多不谐音韵。此犹未至精妙。”[60]祖孝孙也是唐代著名的音乐家,太宗却认为他所教的声曲“未至精妙”,这是相对于白明达所制乐曲而言的。可见,在唐太宗的心目中,白明达是最优秀的作曲家,白明达作曲水平之高超由此可见一斑。

接着要介绍的是康昆仑。康昆仑为康国人,擅长弹奏琵琶,贞元年间任唐朝宫廷乐师,有“琵琶第一手”之美誉。当时“始遇长安大旱,诏移两市祈雨”,街东的康昆仑弹了一曲《绿腰》。之后,西市楼上出现了一女郎,也弹奏了《绿腰》,“及下拨,声如雷,其妙入神,康昆仑即惊骇,乃拜请为师”。女郎遂更衣出见,乃庄严寺僧[61]。后段善本收康昆仑为徒并悉心教导。康昆仑拜师学艺的故事充分说明,在内地的西域乐人中也有学习并擅长中原乐舞者。

最后再来看安金藏。安金藏原是西域安国人,由于其父安菩归附了唐朝,因此他就成为太常寺的一名乐工。他虽为乐人,却以忠义留名史册。《旧唐书·忠义上》、《新唐书·忠义传》都有关于他的记载。安金藏“初为太常工人”,睿宗李旦“号为皇嗣”,而当时“或有诬告皇嗣潜有异谋者”,武则天于是令酷吏来俊臣等审讯逼

供，“左右不胜楚毒，皆欲自尽”。唯有金藏大声对来俊臣说 “公不信金藏之言，请剖心以明皇嗣不反。”并立即“引佩刀自剖其胸，五脏并出，流血被地，因气绝而仆。”武则天感其忠义，“即令俊臣停推，睿宗由是免难”。[12]由此可以看出，唐时的西域艺术家也有参与宫廷政治活动的。

除了上述的三位著名乐人外，唐代还有不少西域艺术家，本文拟列表简述之。具体情况如表(见文末) :

此表中共列举了 31 位西域乐人。当然，由于占有的资料不全，可能还有疏漏。除了这些有名有姓的宫廷乐人外，当还有不少缺载于史籍的宫廷乐人。他们一方面把西域的乐舞作品、乐器等传入中原，另一方面又参与了中原的乐舞创作，从而促进了西域乐舞艺术在中原的流传。此外，还有很多活跃于民间的西域乐人，如前文提到的胡姬们，她们当垆卖酒，并以歌舞招徕顾客。因此，她们也传播了西域乐舞艺术，扩大了西域乐舞在中原的影响。

综上所述，西域的乐舞作品、乐器等都对唐代乐舞产生了深远的影响，唐代乐舞艺术也因此才有了较大的发展。此外，西域乐舞对唐代乐舞的影响应该更为广泛，只是由于时代久远和资料缺乏而无法一一详尽地论述。但随着考古工作的发展和文物资料的发现，这方面的研究必将取得更加丰硕的成果。

唐代西域乐人表

姓名	国别	特伎	时代	文献出处
曹保保	曹国	琵琶	贞元年间	《乐府杂录》“琵琶”条。
曹善才	曹国	琵琶	贞元年间	《白居易集笺校》卷一二。
曹刚	曹国	琵琶	唐末	《太平御览》卷五八二“乐部”二一“琵琶”。
曹供奉	曹国	琵琶		《全唐诗》卷四五五。
曹叔度	曹国	散乐	武宗朝	《乐府杂录》“俳优”条。
安叱奴	安国	舞蹈	高祖朝	《旧唐书》卷六二。
安金藏	安国	俳优	睿宗朝	《旧唐书》卷一八六、《新唐书》卷一九一。
康老胡雏	康国	歌唱	唐末	《全唐诗》卷一六二。
康太宾	康国	歌唱		《教坊记》、《因话录》卷四、《唐语林》卷五。
康乃	康国	俳优	大中年间	《乐府杂录》“俳优”条。
米嘉荣	米国	琵琶	元和、长庆年间	《乐府杂录》“歌”条 《全唐诗》卷三五五。
米和	米国	琵琶	咸通年间	《乐府杂录》“琵琶”条。
米都知	米国	歌、琴	咸通年间	《全唐诗》卷七八二、《南部新书》癸部。
何满子	何国	歌唱	开元、天宝年间	《全唐诗》卷四二一。
何懿	何国	歌唱	唐末	《新唐书》卷一一九。
何戡	何国	歌唱	元和、长庆年间	《全唐诗》卷三六五。
史敬约	史国	筚篥、筝	唐末	《太平御览》卷五六八。
石国胡儿	石国	胡腾舞	唐末	《全唐诗》卷四六八、卷二八四。
石宝山	石国	俳优	大中年间	《乐府杂录》“俳优”条。
石野猪	石国	俳优	僖宗年间	《资治通鉴》卷二五三、《北梦琐言》卷一0、《唐语林》卷七。
石涞	石国	胡琴	昭宗年间	《北梦琐言》卷六。
穆善才	穆国	琵琶	元和年间	《全唐诗》卷七七六。
穆氏	穆国	歌唱	贞元年间	《全唐诗》卷三六五。
白明达	龟兹	乐律、作曲	隋炀帝至唐太宗	《唐会要》卷三四。
白傅间	龟兹		唐末	岸边成雄《论西域艺术家及其对古代文化史的贡献》，载于《交响》1987 年第 2 期，第 47 页。
尉迟敬德	于阗	清商乐	唐初	《旧唐书》卷六八、《新唐书》卷六九。
尉迟青	于阗	筚篥	德宗朝	《乐府杂录》“筚篥”条。
尉迟璋	于阗	笙、歌	文宗朝	《旧唐书》卷一七三。
裴神符	疏勒	琵琶、作曲	贞观年间	《旧唐书》卷一0五、《新唐书》卷一三四
裴兴奴	疏勒	琵琶	贞元年间	《乐府杂录》“琵琶”条、《旧唐书》卷二八。
王长通		胡小儿	唐初	《北史》卷九二。

【注释】

①海滨《唐诗与西域文化》，华东师范大学 2007 年博士论文。

②㊵㊽魏徵《隋书》，中华书局 1973 年版，第 378、379—380、379 页。

③高人雄《西域传入的乐曲与词牌雏形考论》，《新疆师范大学学报》2005 年第 1 期。

④⑱崔令钦《教坊记》，古典文学出版社 1957 年版，第 10、17 页。

⑤㉑㊼㊾《新唐书》，中华书局 1975 年版，第 921、624、6476、476 页。

⑥⑩⑪⑮⑯㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊿《全唐诗》，中华书局 1960 年版，第 4692—4693、4693、4693、3238、5323、5827、5827、5844、5837、5053、5006、6476、5844、1354 页。

⑦⑲56 62《旧唐书》，中华书局 1975 年版，第 1071、1060、1070—1071、4885 页。

⑧钱易《南部新书》己集，中华书局 2002 年版，第 61 页。

⑨罗丰《胡汉之间——"丝绸之路"与西北历史考古》，文物出版社 2004 年版，第 292—294 页。

⑫⑬李延寿《北史》，中华书局 1974 年版，第 2038、1739 页。

⑭ 据《全唐诗》卷四六八刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》中"四座无言皆瞠目，横笛琵琶遍头促"的记载，可知胡腾舞以琵琶伴奏。

⑰张倩《唐代咏胡旋舞与胡腾舞诗研究》，《哈尔滨工业大学学报》2006 年第 2 期。

⑳向达《柘枝舞小考》，《唐代长安与西域文明》，三联书店 1957 年版，第 101 页。

㉒㉙王克芬《中国舞蹈史·隋唐五代部分》，文化艺术出版社 1987 年版，第 15、20 页。

㉓赵世骞《试论西域乐舞对中原的影响》，《新疆师范大学学报》1987 年第 1 期。

㉔㉖沈淑庆《关于莲花台舞历史演变的研究》，《舞蹈》2000 年第 2 期。

㉕杨宪益《柘枝舞的来源》，《译余偶拾》，山东画报出版社 2006 年版，第 11—15 页。

㉗郭茂倩编《乐府诗集》，中华书局 1979 年版，第 818 页。

㉘刘海涛《来自文明十字路口的民族——唐代入华粟特人研究》，商务印书馆 2006 年版，第 369—370 页。

㊳林悟殊《波斯拜火教与古代中国》，新文丰出版公司 1995 年版，第 510—511 页。

㊴张鷟《朝野佥载》卷三，中华书局 1979 年版，第 64 页。

㊶㊹ ㊽ ㊿南卓《羯鼓录》，古典文学出版社 1957 年版，第 3、3、3—6、3 页。

㊷㊺杜佑《通典》卷一四四《乐四》，中华书局 1988 年版，第 3677、3677 页。

㊸常任侠《丝绸之路与西域文化艺术》，上海文艺出版社 1981 年版，第 96 页。

㊻54 57(日)林谦三著，钱稻孙译《东亚乐器考》，人民音乐出版社 1962 年版，第 93、375、126 页。

52 61段安节《乐府杂录》"觱篥"条，古典文学出版社 1956 年版，第 34、30 页。

53李昉等编，任明等点校《太平御览》卷五六七，《乐部五·四夷乐》，河北教育出版社 1994 年版，第 480 页。

55马端临《文献通考》卷一三八《乐十一》，中华书局 1986 年版，第 1225 页。

59 60王溥《唐会要》卷三四《论乐》，中华书局 1955 年版，第 624、998 页。

(编校：龙　凯)